



FLACSO
CHILE
Biblioteca

C 357 es
MD 115
C. 3

MATERIAL DE DISCUSION
PROGRAMA FLACSO-CHILE
NUMERO 115, Diciembre 1988.

BIBLIOTECA
FLACSO
SANTIAGO

13.144

148.-

ESTADO Y CAMPO CULTURAL EN CHILE

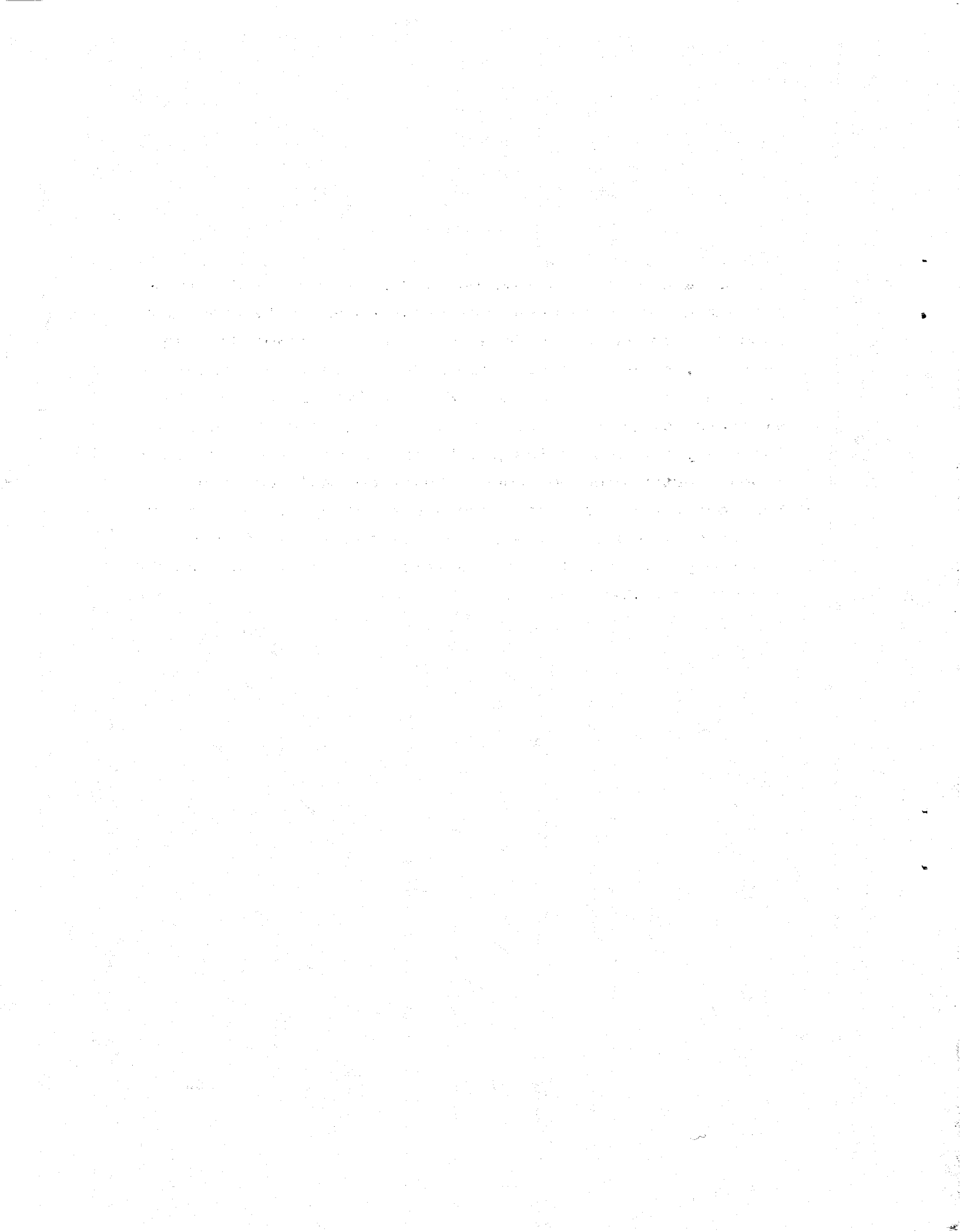
Carlos Catalán

Trabajo presentado al Primer Seminario Latinoamericano sobre políticas culturales, a realizarse en Lima entre el 23 y 26 de noviembre de 1988, organizado por la Asociación Peruana de Promotores y Animadores Culturales, con el alto auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de la República del Perú.

Esta serie de Documentos es editada por el Programa de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), en Santiago de Chile. Las opiniones que en los documentos se presentan, así como los análisis e interpretaciones que en ellos se contienen, son de la responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente los puntos de vista de la Facultad.

RESUMEN

La acción del Estado, en el devenir de los distintos proyectos modernizadores implementados en Chile desde los años 20, se ha imbricado en diferentes diseños del campo cultural, dando vida -de ese modo- a disímiles circuitos de producción y consumo. El objetivo de esta apretada síntesis es, justamente, describir en grandes trazos, las lógicas y efectos de las políticas culturales que en cada momento estuvieron en auge. Buscando así construir un horizonte, muy general, que aporte al operar de futuras investigaciones y debates, con los cuales se ilumine el sentido y función de las políticas culturales dentro de una sociedad democrática.



Nos proponemos a continuación ofrecer un apretado panorama de lo que ha sido la experiencia chilena en lo que a políticas culturales se refiere durante lo que va corrido de este siglo. Período que históricamente se asocia a los grandes proyectos de modernización que han tenido curso en nuestro país bajo signos tan diversos como lo son los del Estado de compromiso, el reformismo desarrollista, el rupturismo revolucionario y el autoritarismo neo-liberal.

Con mayor precisión, lo que intentamos ensayar aquí apunta a recoger en sus líneas más gruesas, en sus trazos más esenciales, la configuración -podríamos decir, el dibujo- que diseña en cada caso la acción del Estado en el tramado de la cultura y especialmente en lo que son sus grandes circuitos de producción y consumo, esto es, la alta cultura, la industria cultural y la cultura popular.

Debemos señalar que la periodización que proponemos para revisar la secuencia de estas políticas estatales, si bien tiene presente lo que son las grandes etapas de la evolución institucional del país, también intenta dar cuenta de la lógica interna del campo cultural que ha presidido la constitución de escenarios diferenciales, que trasuntan justamente el carácter y la particular eficacia de las políticas que se proyectan sobre él.

I. EL ESTADO COMO PROMOTOR DEL DESARROLLO DEL CAMPO: EL PRIVILEGIO DE LA ALTA CULTURA. 1920-1960

Durante el presente siglo, la primera configuración que asume la acción del Estado en el campo

cultural se revela como perfectamente coherente con el nuevo esquema social e institucional que tiende a conformarse luego de la disolución del antiguo orden oligárquico y del ascenso de las vigorosas clases medias a los centros de comando de la sociedad chilena.

Son de sobra conocidos los rasgos distintivos que acompañan a este proceso y que en definitiva darán origen a un proyecto de modernización fundado, por una parte, en un activo programa de industrialización que suministra las bases para un modelo de desarrollo "hacia dentro" y, por otra, en mecanismos y fórmulas consensuales de negociación política que tienen como factor determinante de la resolución de los conflictos a los partidos y sectores de centro.

En ese contexto, el marcado protagonismo que asumen los grupos mesocráticos -firmemente asentados en la burocracia estatal y al amparo de un sistema educacional secularizado y en sostenida expansión- se proyectará decisivamente en el territorio cultural del país, el que pasa a ser un ámbito privilegiado donde estos grupos obtienen y potencian su legitimidad social bajo la inspiración de las ideologías de la Ilustración y del progreso.

Son justamente estas ideologías las que determinarán una visión de la cultura donde las manifestaciones culturales, en todos sus registros, son asociadas de manera preferentemente al cultivo de los valores universales del espíritu y, a la vez, como expresiones trascendentes de una humanidad que a través de ellas

accede al reino supremo de la libertad y de la plenitud personal y colectiva. La práctica permanente y sistemática de la cultura, de la creación y del disfrute estético, son considerados por ende como una tarea eminentemente educativa, que, asumida como un deber social ha de ser competencia -primordialmente- de la autoridad pública.

De este modo, y de manera análoga a lo que ocurre en la esfera material, en la esfera de lo simbólico no será ni la sociedad civil ni el mercado, sino el Estado el que emergerá como el principal promotor y garante del desarrollo cultural del país; fenómeno hecho posible-reiteremos- por el consenso generado, dentro del sistema político y de los grupos intelectuales, en orden a considerar a la cultura como asunto educativo, ajena por tanto a la entretención y, más aún, a factores de índole comercial.

De ahí derivan una serie de notas que singularizan el formato en que ha de enmarcarse la acción cultural del Estado en este período. En primer lugar, y antes que nada, su privilegio por la alta cultura, esfera ésta donde prácticamente se focaliza la gestión estatal, como era dable de esperar, en la medida que esa cultura docta aseguraba y acreditaba la "universalidad", "trascendencia", "dignidad" y "perdurabilidad" en los valores espirituales. Esta orientación se verá acentuada desde el momento en que se hace recaer en el circuito universitario la mayor y más decisiva cuota de esa gestión. En efecto, desde ahora en adelante serán las universidades las encargadas de suministrar las bases

materiales e intelectuales no sólo para el ejercicio de la creación artística sino también para la reproducción de esa práctica, fundadas en una rigurosa profesionalización garantizada y certificada por el Estado.

Junto a la consolidación de esta organicidad que instala a la producción simbólica al interior de las universidades, los centros de educación superior implementan vigorosas políticas de extensión cultural destinadas a proyectar y difundir la cultura docta sobre grandes sectores de la población(1). Prácticamente todas las universidades chilenas, a medida que se constituyen, se pliegan a la línea y el formato de estas políticas de extensión cultural, generándose de este modo una vasta red de producción y circulación de bienes culturales sobre la base de la estructura del sistema de enseñanza superior. Esto tendrá efectos generales y profundos en el mercado cultural, puesto que con ello se irá conformando una demanda y un "gusto" más en consonancia con las nuevas condiciones imperantes, a la vez que posibilitará a los creadores nacionales modernizar, complejizar y potenciar su producción; vinculándola con movimientos y corrientes extranjeras e imprimiéndole un claro sesgo experimentalista, afín con la naturaleza de los espacios universitarios. Desde allí irradiaría su influjo fundamentalmente sobre los grupos mesocráticos, principales beneficiarios de los ajustes que experimentaban, en este período, los procesos de acumulación y distribución del capital simbólico de la sociedad.

Pero el privilegio del Estado por la alta cultura generará consecuencias de envergadura, aunque de signos diversos, en otros territorios del campo cultural, en especial en el área de la cultura de masas. En efecto, pues la connotación iluminista que presidía la acción estatal significó abrir una frontera casi insalvable entre la alta cultura y la llamada cultura de masas, haciendo que esta última se orientara preferentemente hacia una producción vinculada a la entretención y diversión. A diferencia de lo que ocurría con la cultura docta, no tuvo acceso al subsidio fiscal y gozó de una débil legitimidad en la medida en que se distanció de las funciones educativas y de formación estética, si bien se benefició de las condiciones derivadas del modelo de desarrollo en curso en el país que, ya sea a través de los procesos de concentración urbana o de las propias políticas redistributivas, hizo posible una significativa ampliación del mercado y del consumo.

Las condiciones imperantes en la cultura de masas quedan de manifiesto, por ejemplo, con lo que sucede en la industria del libro -el área de la cultura de masas más vinculada a la alta cultura- donde es posible percibir, ya hacia la década del treinta, un naciente circuito editorial que orienta su producción hacia los sectores medios promoviendo obras clásicas de la literatura y de los escritores chilenos consagrados. Estas editoriales subsistieron hasta que las contingencias del mercado local les permitió operar con alguna rentabilidad. Mas apenas tuvieron que afrontar la competencia externa, y ante la posibilidad de masificar su producción, declinaron su actividad reorientándose

hacia el género de revistas y de impresos similares que servían de caja de resonancia a los espectáculos de masas.

Más auspicioso es el caso de la radiotelefonía y de la industria discográfica -verdaderas animadoras de la cultura de masas- que experimentan un sostenido proceso de expansión y que, inscritas en una lógica decididamente comercial y enmarcadas en el formato de la entretención, alcanzarán un grado importante de organicidad, incorporando al mercado cultural a importantes sectores de la población en los inicios de los que posteriormente será el fenómeno de radialización de la cultura(2).

La carencia de respaldo estatal también se observa en el área de la cinematografía. El rubro que goza de mayor desarrollo es el de la exhibición de películas(3); en cambio la producción de films -que hubiera requerido de protección especial por parte del Estado y de aportes de capital de muchísimo mayor envergadura- languidecerá a lo largo de todo el período no pudiendo consolidarse.

Con todo, y a pesar de estas debilidades, es posible afirmar que la industria cultural logró en estos años ir expandiendo su producción e incluso comenzar a operar un proceso de diversificación y segmentación dentro de los públicos que pasan a engrosar la demanda por este tipo de bienes culturales.

Las transformaciones experimentadas tanto por la alta cultura como por la cultura de masas, no dejarán de tener efectos en el campo de la cultura popular, hasta

entonces arraigada sin mayores interferencias en los espacios rurales y semirurales. En ese sentido hay que señalar que el giro asumido por la alta cultura derivó en que el folklore se convirtiese en objeto de estudio en los espacios universitarios y académicos, iniciándose una labor de recopilación y de registro en vistas a preservarlo incontaminado de las nuevas expresiones culturales. Contribuyó a esta política de investigación una visión funcionalista del folklore, sustentada por la elite política e intelectual, que veía en él un componente del alma nacional y un factor de identidad espiritual de la sociedad chilena. Como contrapartida, sin embargo, la cultura de masas a medida que se expanda comenzará a erosionar la práctica de este tipo de manifestaciones, especialmente a partir de la difusión de la radio.

II. HACIA LA REDISTRIBUCION DEL CAPITAL SIMBOLICO Y DE LA AUTOEXPRESIVIDAD CULTURAL 1960-1970

La nota más destacada de este período, que en gran parte coincide con el gobierno de la Democracia Cristiana, reside en la nueva orientación que asumen las políticas culturales estatales y cuyo índice más visible es la emisión de un discurso, formalizado y sistemático, donde por primera vez lo cultural pasa a ser objeto de definiciones programáticas explícitas, inaugurando así la era de las políticas culturales en sentido estricto.

En los hechos, la nueva fisonomía que presenta la acción del Estado en materia de cultura responde a la específica coyuntura que enfrentaba el país y a las

peculiaridades, que hacia esas fechas, se hacían sentir en el propio campo cultural.

A nivel societal, el modelo de desarrollo seguido hasta entonces empezaba a padecer fuertes tensiones, ante la incapacidad de hacerse cargo de las persistentes demandas impulsadas por sectores que pugnaban por participar más ampliamente, y sin exclusiones, de los beneficios materiales y simbólicos generados por la sociedad. Asimismo, en el campo cultural se observaba una serie de conflictos derivados, entre otros factores, de la aguda crisis que atravesaba el circuito de alta cultura y de la vigorosa expansión de los medios culturales masivos.

En esas condiciones, como está dicho, la acción del Estado se ajustará a un explícito y elaborado programa que consulta intervenciones claramente diseñadas, en función de alcanzar determinados objetivos cuya finalidad apunta, en último término, a imprimir un claro sesgo redistributivo a los procesos de acumulación, circulación y consumo de los bienes simbólicos. La piedra de toque de este programa lo constituye una amplia reforma al sistema educacional, en todos sus niveles, que amplía significativamente su cobertura, renueva sus planes de estudios y torna más expeditos los mecanismos de transmisión del saber.

En lo que concierne a lo propiamente cultural, la línea prevaleciente hasta entonces —que privilegiaba a la alta cultura— se ve ahora complementada con un enérgico impulso a los circuitos de creación y consumo cultural de

las organizaciones sociales de base, impulso que emana directamente de las proposiciones discursivas que se manejaban, ya sea al interior del partido de gobierno o en algunos enclaves de la burocracia estatal.

Esas proposiciones discursivas, en lo fundamental, visualizaban la acción del Estado orientada- eminentemente- a crear nuevas y más amplias condiciones de acceso de todo los miembros de la comunidad no sólo al consumo, sino también a la producción de los bienes culturales, corrigiendo los desequilibrios que en ese terreno se originaban, en una función que, según se sostenía, competía al Estado en su calidad de garante del Bien Común y gestor decisivo del desarrollo integral del país.

Distinguiendo tres componentes esenciales del proceso artístico-cultural -el creador, el producto artístico y la comunidad- el discurso demócrata-cristiano privilegiará este último componente, subrayando la prioridad de que el Estado debe concurrir con los medios adecuados para que la comunidad, orgánicamente constituida, pueda satisfacer sus necesidades expresivas. La comunidad -se señalaba- no sólo es consumidora sino también productora de cultura. En consecuencia el Estado debía no sólo fomentar y desarrollar la formación de una conciencia estética que permitiese a los ciudadanos disfrutar de los bienes culturales sino también allegar los recursos y conocimientos específicos que potenciarán su propia capacidad creadora.

Para materializar estas proposiciones el gobierno de

la DC reorientó parte de la actividad de la antigua institucionalidad, creando -a la vez- nuevos organismos más afines a las nuevas políticas. En el primer caso se ubica, por ejemplo, la implementación de un sistema de bibliotecas itinerantes llevado a cabo por la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. También la actividad curricular y extraescolar de carácter artístico desplegada por el propio Ministerio de Educación.

Lo más significativo de la acción estatal estuvo centrada en la nueva institucionalidad cultural, creada en el marco de los organismos de desarrollo social, cuyos polos más dinámicos fueron el Departamento de Arte y Cultura de la Promoción Popular y el Departamento de Teatro y Flokllore del Instituto de Desarrollo Agropecuario. Tales entidades, ciñéndose a una rigurosa metodología de trabajo operada por monitores culturales, implementaron numerosos proyectos de fomento a la autoexpresividad de grupos comunitarios en áreas relativas a teatro, música popular y floklórica, artesanía, literatura y otras. Esta línea de apoyo incluía el suministro de infraestructura material y equipamiento técnico, cursos de formación, becas y, en alguno casos, acceso a líneas de crédito para financiar proyectos de mayor envergadura.

Pero en este período la acción estatal si bien estuvo centrada en los dominios de la autoexpresividad comunitaria no desalentó el campo de la cultura de masas, en ese momento en plena expansión, debido entre otros factores, al efecto de contexto que provocaban en ese ámbito las políticas económicas y sociales implementadas

por el gobierno cuya orientación apuntaba explícitamente a ampliar y dinamizar el mercado interno, integrando a importantes sectores de la población hasta entonces sin mayor gravitación social.

En términos generales podríamos afirmar que en este campo la acción estatal alentó procesos que favorecieron el desarrollo de la cultura de masas. Fue así como fomentó la recepción de las innovaciones tecnológicas que permitieron a la industria cultural nacional masificar y homogenizar sus productos, junto con operar una mayor diversificación y heterogenización en ellos, respondiendo de este modo eficientemente a los diferentes gustos de los distintos estratos de la población(4). Igualmente el Estado respaldó la veloz expansión del sistema comunicativo que integraba a su circuito a la gran masa del país. En esa dirección se asiste al incremento de lo que se ha llamado la radialización de la cultura, incremento hecho posible en gran medida por la introducción de la radio a transistores que permitió el acceso a la emisión radial a vastos sectores rurales y campesinos, incluso antes que se conectasen a la red eléctrica. Más significativo y de muchísimo mayor alcance que la radialización, fue la consolidación del circuito televisivo a partir de la década del sesenta. Con la puesta en operaciones de tres canales de TV -uno de ellos estatal y los otros dos universitarios- y con el aumento sostenido del parque de televisores, se sientan las bases de lo que en los años siguientes será el enclave más estratégico en el campo de la cultura de masas(5).

Mucho más vacilante y menos clara resulta ser la acción estatal respecto al campo de la alta cultura que, como ya hemos anunciado, atraviesa por una profunda crisis, producto -en gran parte- de los procesos sociales y políticos que agitaban por esos años al país y al continente. El signo más visible de esa crisis es la exacerbada ideologización que comienza hacerse sentir en este dominio y que derivará en el abierto cuestionamiento del carácter y del sentido social, que hasta ese momento había prevalecido, en este tipo de producción al que se le reprocha su índole "elitaria". De manera perceptible este circuito se distancia del control y de las directrices del aparato estatal central y pasa a ser funcionalizado por los sectores de Izquierda de la Universidad, que radicalizarán sus posiciones buscando a través del llamado "arte comprometido" redefinir su inserción y su legitimidad social para su producción cultural.

Por su parte la cultura popular seguirá siendo afectada de manera contrastada por fenómenos que ocurren en los otros territorios del campo cultural. De esta manera, si bien se beneficia con las políticas de fomento a la autoexpresividad de la comunidad, por otro lado se acentúa aún más su erosión por la cultura de masas, sobre todo a partir del proceso de Reforma Agraria.

III. LA CULTURA COMO PRINCIPIO IDEOLÓGICO DE IDENTIDAD REVOLUCIONARIA: 1970-1973

No cabe duda alguna que lo que marca profundamente a la sociedad chilena en este breve, pero decisivo período

es el clima de aguda polarización política derivado, no sólo del irreversible deterioro del modelo de desarrollo seguido hasta entonces, sino también de la incapacidad del sistema político para concertar fórmulas de negociación que evitaran el colapso del régimen democrático. Muy por el contrario, a lo que se asiste es a un proceso de creciente enfrentamiento, donde los tres conglomerados partidistas más importantes del país proponen proyectos mutuamente excluyentes, de fuertes contenidos fundacionales, que terminan por desgarrar al conjunto de la sociedad civil. La elección de Salvador Allende como Presidente de la República y el ascenso al poder de la Unidad Popular lejos de dirimir el pleito no hacen sino conducir hasta su grado más extremo este clima de conflictividad cuyo dramático desenlace será el golpe militar de 1973.

Sin embargo, y a pesar del convulsionado panorama en que se vio comprometido el país, el gobierno de la Unidad Popular desencadenó una serie de procesos que en definitiva significaron introducir un nuevo dinamismo al campo cultural. Todo ello no obstante que al interior de la coalición de Izquierda se advierten significativas diferencias respecto a lo que se llamaba "el frente cultural", situación que a la postre se tradujo en la adopción de políticas culturales diversas, y hasta contradictorias, implementadas según la distribución que se hicieron los partidos de los organismos estatales vinculados al campo de la cultura.

En todo caso, como elemento común del discurso cultural de las izquierdas, anotamos una concepción

instrumental de la cultura que la considera como herramienta de transformación de las conciencias en el marco del conflicto de clases. Tal situación determina lo específico de la propuesta de la UP que, presidida por el principio del cambio revolucionario, busca desarticular el llamado ordenamiento cultural burgués-reflejo a su juicio de la modalidad capitalista de producción-, para reconstruirlo sobre la base de los intereses de las clases populares. Bajo estas premisas, el rol asignado a la cultura no es otro que el de la producción de identidades políticas y sociales funcionales al proceso revolucionario y a la consolidación de la sociedad socialista, relegando a un segundo plano las dimensiones propiamente estéticas o de entretención, inherentes a los hechos de cultura.

En ese marco no es extraño que el sistema cultural anterior fuese criticado como elitario, clasista y excluyente; que las políticas de extensión fuesen asociadas a formas de paternalismo ideológico; o que la cultura de masas fuese considerada como un recurso de penetración del imperialismo que reportaba ganancias a las industrias transnacionales.

Más allá de estas posiciones discursivas, desde el punto de vista de la operatividad, se pueden distinguir básicamente tres modalidades de acción dentro de la gestión cultural del gobierno de la UP.

La primera de ellas corresponde a una estrategia de apropiación directa por parte del Estado -vía adquisición- de las empresas productivas que ya operaban

en el área cultural. De esta forma pasaron a ser propiedad estatal las prensas de la editorial Zig-Zag, denominada ahora Quimantú, y las instalaciones del sello RCA que dieron origen a la IRT. Estas nuevas empresas ampliaron considerablemente la participación estatal directa en el área de la industria cultural, que hasta la fecha se circunscribía casi exclusivamente a Chile-Films. Sobre la base de esta nueva infraestructura, el gobierno orientó la producción en un doble sentido: por una parte, desarrolló programas que apuntaban a masificar el consumo de bienes culturales; por otra, se privilegió la difusión de mensajes culturales cuyos contenidos ideológico-políticos eran manifiestamente relevantes(6).

Una segunda modalidad estuvo conformada por las diversas iniciativas destinadas a dar apoyo a las organizaciones culturales de las organizaciones populares. En este sentido se continuó y se intensificó la línea de asistencia material y formativa inaugurada por el gobierno DC, lográndose en la práctica un notable incremento de la expresividad popular, la cual aportó una novedosa y diversificada creación, aunque con connotaciones político-ideológicas muy acentuadas. En todo caso, no cabe duda alguna que este período corresponde al momento de mayor auge y expansión de la cultura popular folklórica, hasta el punto de ser asumida como una efectiva modalidad alternativa y contestataria a las formas que hasta entonces habían ejercido la hegemonía del campo cultural, respecto de las cuales habrá de redefinir significativamente sus anteriores vínculos(7).

El control indirecto -pero no por eso menos efectivo-, por parte del Estado, de las actividades en manos de la empresa privada fue la tercera modalidad utilizada por el gobierno de la UP para incidir en el control de la cultura. Este se concretó, por ejemplo, a través de la fijación de precios, de la asignación de cuotas de dólares para la importación de materias primas, insumos y equipamiento tecnológico, del establecimiento de aranceles diferenciados, etc. Todo esto derivó en que el sector privado de la industria cultural asumiera una actitud conservadora y cautelosa, que en definitiva frenó todo impulso para renovación y expansión.

Finalmente, debemos señalar que en lo que concierne al territorio de la alta cultura, su nota más sobresaliente fue la agudización de la crisis generada al interior del estamento de los creadores. Ahora no sólo se cuestionan los contenidos y formas de la producción artística, sino también la misma práctica de arte cuyo sentido aparece supeditado a la praxis social-política. Incluso la especialización y la profesionalización de los agentes artísticos es puesta en cuestión, en la medida en que se sostiene que el proceso creativo es prerrogativa de todos, en especial de las clases revolucionarias, portadoras de formas de expresión más auténticas y, valga la redundancia, revolucionarias. La radicalización de estos planteamientos y, por ende, de la crisis no pudo menos que introducir modificaciones importantes en el aparato cultural de las universidades, tradicionalmente el segmento más dinámico de los circuitos de alta cultura, el cual reorientó su organicidad y su actividad hacia una

creación de tipo militante que reconocía su legitimidad no en el ámbito estético sino en el ideológico-político(8).

IV. DE LA REFUNDACION NACIONALISTA DE LA CULTURA AL MERCADO VIGILADO: 1973-1988

Para cerrar este cuadro de las políticas culturales que han tenido curso en este siglo, nos corresponde referirnos a aquéllas implementadas por el régimen militar en estos últimos quince años, políticas cuya condición de posibilidad fue ciertamente el drástico desmantelamiento y clausura de gran parte del tramado institucional que hasta entonces había caracterizado al campo cultural chileno.

Con todo -y esto debemos subrayarlo- la práctica sistemática de la represión, la exclusión y la censura, no agota en modo alguna la acción del régimen en el terreno de la cultura. Lejos de eso, a poco de instalarse la Junta Militar, es perfectamente perceptible toda una plataforma discursiva y programática que apunta a inaugurar un nuevo escenario cultural para el país, proyecto que, sin embargo, se irá erosionando y que terminará por ceder el paso a un esquema en el cual se delega controladamente, en los resortes del mercado la tarea de administrar el dinamismo cultural del país. De allí que se pueda hablar de dos grandes estrategias culturales en este período.

En lo que concierne a la primera de ellas- estrategia que perdura hasta los últimos años de la

década de los setenta-, lo que la define es el intento, explícitamente enunciado, de refundar el campo de la cultura sobre la base de una organicidad globalizante, centralizada y funcional a los requerimientos políticos y sociales del régimen, pretensión a la cual no es ajena la preeminencia que alcanzan las concepciones nacionalistas dentro del núcleo de conducción política e ideológica del nuevo gobierno.

Predomina en esta fase un proyecto cultural-estatal que se podría denominar "fundacional-nacionalista", a cuya inspiración confluyen tres grandes vertientes ideológicas del autoritarismo local. Nos referimos a la concepción geo-política de la cultura sustentada por la doctrina de seguridad nacional; al pensamiento tradicionalista católico de inspiración hispánica; y finalmente, al nacionalismo cultural de sesgo populista.

Esta concepción fundacional-nacionalista será explicitada en un documento oficial publicado en 1974 y titulado "Políticas culturales del Gobierno de Chile". En términos generales podemos señalar que los conceptos de "nación", "Estado" y "seguridad nacional" constituyen los ejes de este discurso, revelándose así el carácter acentuadamente totalizador de este pensamiento. En él la cultura es concebida como esencia inmutable, manifestación espiritual y material de un "deber ser" nacional. El Estado es portavoz privilegiado de esta esencialidad nacional y "debe velar para que los valores morales que inspiran a los individuos así como las metas que mueven a la comunidad nacional estén encaminados a la consecución de los grandes ideales". Para ello resulta

preciso combatir el "cáncer marxista" que infiltrándose en la sociedad lleva al abandono de los valores nacionales y a la muerte de la patria. También se hace necesario cuidar a la nación de la política que por sus mezquinos intereses, ha llegado a ser cómplice del marxismo. El gobierno debe "extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollan en el cuerpo moral de la patria" y realizar una acción tendiente a configurar nuevos hábitos y costumbres.

Para implementar las metas perseguidas por este proyecto cultural, y gracias a la amplia influencia que tiene este discurso en la primera fase, se crean una red de organismos que obedecen a un núcleo de conducción central.

En la práctica de lo que se trata es de constituir una modalidad alternativa al antiguo tejido organizativo que sustentaba los procesos de expresividad en el ámbito popular, pero que -a diferencia del anterior-, es concebido con una fuerte orientación dirigista y disciplinaria. En ese sentido, y teniendo como ejes las organizaciones cívico-estatales implementadas por el régimen para configurar nuevos colectivos sociales(9), se establece una nueva trama de organizaciones cuyas instancias terminales en el plano territorial son los Institutos Culturales comunales. En su conjunto, todas estas instituciones constituyen la base material para la realización de un activo programa de festivales de la canción, encuentros folklóricos y de teatro, competencias deportivas e implementación de talleres artesanales de carácter instruccional, doméstico y expresivo.

En lo que concierne al circuito de "alta cultura", se busca integrarlo en una organicidad global tropezando con fuertes resistencias. Estas provienen de la prevalencia, en este sector, de un discurso "restaurador" que le asigna a la acción cultural-artística un carácter elitario y diferenciador.

Por último, podemos decir que en esta fase se producen importantes modificaciones en el circuito cultural masivo. Los medios de comunicación de masas son objeto de una drástica intervención del régimen. Más que en ninguna otra área, aquí se materializa una compenetración de la esfera estatal con la privada, conformando un circuito comunicativo extraordinariamente homogéneo, que opera al servicio del discurso oficial. El Estado acrecienta significativamente su patrimonio en el circuito masivo con la expropiación de medios antes vinculados a los partidos de izquierda y a los organismos populares, y con la anexión de hecho, de aparatos privados y para-estatales como son por ejemplo las estaciones universitarias de televisión.

A partir de 1976 comienza a hacerse evidente el fracaso del proyecto fundacional nacionalista. Los diversos organismos que en algún momento se consideraron para implementar una institucionalización del campo cultural, son dejados completamente de lado, al igual que otras iniciativas más puntuales.

Quebrado el intento de establecer una política cultural-unitaria, se asiste a la emergencia de diversas

políticas culturales oficiales que, manteniendo aún su común negación al pasado, poseen orientaciones y propósitos bastantes disímiles.

Así por ejemplo, notamos un fortalecimiento de la vertiente que concibe al campo cultural-artístico como lugar de cultivo elitario para un grupo ilustrado que, desde allí, ha de extender su influencia civilizadora a la sociedad. En el fondo, tal concepción no hace sino expresar una voluntad restauradora del viejo orden cultural de la primera mitad del siglo, aunque remozada y en consonancia con las nuevas circunstancias, sobre todo a partir de la adhesión que presta la empresa privada, que a través de las formas del moderno mecenazgo le imprimirá un impulso claramente renovador.

Consecuente con esta orientación, el Estado asume un rol subsidiario y adopta políticas de autofinanciamiento que constriñen y reducen la gestión de sus aparatos. En concomitancia con este fenómeno se percibe en las fracciones más modernizantes del bloque dominante una decidida intención por "des-estatizar" la cultura.

Con todo, lo más importante en esta nueva fase ha de ser la nueva racionalidad, de inequívoco corte neoliberal, que comienza a prevalecer en la industria cultural y que cuenta con el decidido apoyo de algunas instancias estatales. La racionalidad, apoyándose en la dinámica que genera el modelo económico implantado en el país, da curso a una práctica donde la cultura aparece como un bien transable, no diferente a otros, y que requiere, por ende, para su pleno desarrollo, de

criterios empresariales que renuncien a los subsidios y que se ciñan a la lógica del mercado, buscando excedentes, asegurando rentabilidad. "Hay que hacer de la cultura un buen negocio", se repetirá con insistencia.

Tal orientación, si bien tropieza con algunas resistencias al interior del régimen, logrará en buena medida imponerse, incluso en sectores estratégicos de los medios masivos estatales como son los canales de televisión. Todo ello introduce un nuevo esquema en el campo cultural, cuya nota distintiva, en todo este último período, es la búsqueda permanente de un equilibrio entre esta lógica de mercado, por un lado, y los requerimientos políticos del régimen, por otro.

De esta manera si bien la censura y la exclusión siguen vigentes en grados variables, es claramente perceptible una apertura sostenida y creciente en los diversos territorios de la escena cultural del país. Inicialmente ella permitirá, por ejemplo, distender la otrora insalvable oposición entre la cultura "oficial" y la cultura "disidente". Más decididamente en el último tiempo, y al calor del propio proceso político local, tal apertura a su vez irá originando nuevas posibilidades para la tan deseada reconstrucción democrática del universo cultural chileno.

NOTAS

(1) Una serie de hitos jalonan lo que fue la acción del Estado y de las universidades en ambos sentidos. Si ya 1929 marca el inicio de esa orientación con la creación de la Facultad de Bellas Artes por parte de la Universidad de Chile. A partir de 1940 tal tendencia se acentuará significativamente. En ese año se fundan el Instituto de Extensión Musical y la Escuela de Ballet; al año siguiente se da vida a la Orquesta Sinfónica y al Teatro Experimental; a ellos se suman en 1943, la Editorial Universitaria y el Instituto de Investigaciones Folklóricas; y en 1945, el Ballet Nacional Chileno y el Coro de la Universidad de Chile. El proceso no se detiene: en 1948 se desprende de la Facultad de Bellas Artes la flamante Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de la cual pasan a depender muchas de las entidades ya mencionadas(3).

Igual fenómeno se observa en las demás casas de estudios superiores. En 1941, hace su debut el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, al cual se agregan prontamente la Orquesta y el Coro. En 1945 cobra vida el Instituto Fílmico y, en 1969, la Escuela de Artes de la Comunicación que reúne teatro, cine y televisión.

(2) La radiotelefonía es introducida en el país hacia 1922, pero es a partir de la década del cuarenta que ella comienza a tener un sostenido proceso de expansión. Ya hacia los años cincuenta existían 100 receptores de radio por cada 1.000 habitantes; registrándose, en 1958 más de 80 estaciones radioemisoras a lo largo de todo el territorio nacional, 20 de las cuales se ubicaban en la capital.

(3) En 1925 las salas de cine en Santiago alcanzaban a 23; en 1960 ellas ya sobrepasan al centenar.

(4) Así por ejemplo, durante este periodo las principales tecnologías importadas hicieron posible un notable desarrollo de la industria discográfica. En este sentido merecen destacarse las grabadoras que incorporaban el uso de la cinta magnética; la impresión de discos sobre un material de base plástica que garantizaba un sonido más puro y nítido junto a una mayor duración, y la fabricación del tocadisco portátil para discos single, conectable a cualquier aparato receptor de radio. Estas mejoras tecnológicas, sumadas al bajo costo de la mano de obra, dieron por resultado que el

mercado fuese inundado por una oferta de aparatos tocadiscos y discos con precios al alcance de gran parte de la población.

(5) Sin lugar a dudas el rasgo que peculiariza la red televisiva chilena es su pertenencia y operación por las universidades, donde justamente se había originado con carácter experimental. En efecto, las primeras transmisiones de TV las inició en 1956 la Universidad Católica de Valparaíso, inaugurando definitivamente sus emisiones permanentes en 1959, al unísono con la Universidad Católica de Santiago. Un poco más tarde lo hacía el Canal de la Universidad de Chile. Finalmente en 1969 inicia sus transmisiones el Canal Estatal, única red que cubre todo el país.

El debate que se generó en torno al status jurídico operativo de la TV chilena fue largo e intenso, culminando en 1970 con la dictación de la ley 17.377 que reservó el manejo de los canales de TV a las universidades chilenas y aprobó la creación del canal estatal de TV. Asimismo, la ley contemplaba la puesta en marcha de una serie de organismos destinados a asegurar el control social de la TV y el cumplimiento de los objetivos que se le encomendaba al medio.

(6) En ese sentido, la naciente Quimantú definió su política editorial en torno a tres objetivos fundamentales: la masificación del consumo del libro; la difusión del patrimonio literario nacional y universal; y la divulgación del pensamiento teórico y político socialista, objetivo, éste último, que suscitó una serie de conflictos al interior de la empresa, derivados de los diferentes modos de asumir el marxismo por parte de sus cuadros directivos.

Con respecto a la masificación del libro, se impulsó una política de abaratamiento del precio a público, distribuyendo los costos de edición en tiradas masivas que no tenían precedentes en el mercado nacional. Para canalizar esta voluminosa producción Quimantú operó una profunda transformación en el sistema tradicional de comercialización del libro constituyendo, paralela a la cadena de librerías, una vasta red de distribución que indicaría desde kioscos de diarios hasta puntos no comerciales como eran los sindicatos, juntas de vecinos, organizaciones culturales, etc. Según un reciente estudio, esta red de distribución llegó a movilizar el 70% del total de las ventas de Quimantú.

En lo que concierne a su línea editorial, Quimantú

estructuró una amplia y diversificada plataforma de colecciones que trasuntaba perfectamente los intereses y objetivos de la empresa. La primera de estas colecciones "Quimantú para todos", obedecía a la decisión de editar masivamente, en tiradas de hasta 50.000 ejemplares, las grandes obras de la literatura universal y nacional. Entre los autores publicados se contó Gorki, García Lorca, Chejov, Neruda, Manuel Rojas, etc., logrando editar desde 1970 a 1973 más de un millón de ejemplares correspondientes a 44 títulos. Similar fue la orientación de la colección "Mini-libro"s, aunque aquí el formato era el del libro de bolsillo, de menor costo y con obras de limitada extensión. Con tirajes que oscilaban entre los 50.000 a 80.000 ejemplares, durante este período se lograron imprimir 55 títulos con un total de 3.660.000 ejemplares. La colección "Cordillera", por su parte, promocionaba autores nacionales y extranjeros de corte más experimental, limitando el tiraje por título a no más de 5.000 ejemplares. "Cuncuna" a su vez editaba textos infantiles con una producción de 20.000 volúmenes mensuales.

Con objetivos distintos y directamente vinculados a la tarea de difusión teórica del pensamiento socialista fueron creadas las colecciones "Nosotros los Chilenos", "Camino Abierto" y "Cuadernos de Educación Popular". La primera de ellas, de carácter histórico-testimonial, buscó las expresiones más sobresalientes de lo que podría llamarse la identidad nacional popular de la sociedad chilena. Las otras dos colecciones estuvieron destinadas expresamente a promover las obras clásicas del marxismo y del pensamiento político de la izquierda chilena, no sin generar disputas y polémicas al interior de Quimantú, dadas las diferentes flexiones que el marxismo recibía de parte de los partidos que conformaban la Unidad Popular. Finalmente, y con una orientación similar al de las colecciones editadas por Quimantú, denominadas como las contra, que, manteniendo el clásico formato de la revista de historietas, pretendía emitir un mensaje cultural no enajenado y solidario con el proceso de transformaciones impulsado por la Unidad Popular.

Cuantitativamente el saldo de la gestión de Quimantú puede apreciarse en el volumen mensual de su producción, que hacia 1972 alcanzaba a los 525.000 ejemplares, cifra equivalente a la producción de 8 meses de la antigua Zig-Zag.

(7) En este período, los circuitos afines a este tipo de expresividad cobran con el apoyo del Estado un notable

incremento, ampliando notablemente el espacio orgánico que ya habían consolidado en la administración de la DC, si bien ahora lo hacen bajo el signo de izquierda y con claras connotaciones militantes. A la acción de las Universidades y de los organismos de desarrollo social se suman a este período la gestión del propio Ministerio de Educación y de prácticamente todas las entidades gubernamentales que ven en la promoción de la cultura popular un factor afirmación del régimen. Todo esto se traduce en una vigorosa asistencia material para el circuito comunitario-asociativo de la cultura, y en la difusión masiva de sus diferentes creaciones y prácticas. Al amparo de las organizaciones poblacionales, sindicales, estudiantiles y políticas se va tejiendo así, tanto a nivel urbano como rural, una vasta red que dinamiza y estimula la circulación de la expresividad popular-comunitaria. A modo de ejemplo podemos citar que la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) reunía hacia 1973 a más de 300 grupos. El mismo fenómeno se reeditará en las distintas áreas de la creación artístico-cultural.

Toda esta vitalidad del campo de la cultura popular folklórica derivará en una redefinición de sus círculos con los otros territorios del sistema cultural chileno.

Ya hemos visto como esto se manifiesta en lo que concierne a la industria cultural, donde las creaciones de la expresividad popular sirven de materia prima a buena parte de la producción musical de esa época, particularmente en el caso de la nueva canción chilena y de la canción política(26).

Igual tendencia se observa respecto de la alta cultura donde una se torna predominante con una sensibilidad que recoge y se nutre de estas manifestaciones, ya sea tanto en su vertiente folklórica como en aquella de tipo asociativa. El hecho que en estos años un pintor como Roberto Matta realiza experiencias muralistas con la brigada Ramona Parra de las Juventudes Comunistas, ilustra cabalmente esta nueva situación.

(8) Es lo que ocurrió en la Universidad de Chile donde, bajo el impulso de la Reforma Universitaria, los antiguos institutos perdieron su autonomía transformándose en Departamentos de Facultades de Artes, centros claves de la pugna de poder. En ese marco, los artistas se vieron obligados a reconocer como fuente de legitimidad artística y académica, no ya elementos inherentes a su práctica, sino la capacidad de compromiso ideológico-político, en abierta competencia con alumnos y

administrativos(22).

En casos extremos, como el de la Escuela de Teatro tal situación condujo al quiebre del sistema docente, debiendo algunos profesores abandonar la Universidad. Similar fenómeno aconteció con la Televisión de la Universidad de Chile, donde, en los hechos, el conflicto dio origen a dos canales paralelos. En otros espacios, los efectos no fueron tan disruptivos: en la Facultad de Bellas Artes se lograron fórmulas que conciliaban lo artístico con lo político, línea que posibilitó la creación del Instituto de Artes Latinoamericano, el cual cobijó al Museo de Arte Contemporáneo, al Museo de Arte Popular, a la Sala Universitaria y al Museo de Arte Latinoamericano. Ilustrativo es el hecho que este último Museo presentara exposiciones del tipo "América no invoco tu nombre en vano" y "Homenaje al triunfo del Pueblo".

(9) Secretaría Nacional de la Mujer, Secretaría Nacional de la Juventud, Secretaría Nacional de los Gremios, Juntas de Vecinos, CEMA Chile, DIGEDER y otras.

